

Le paysage dans la photographie contemporaine et dans la collection Lamarche-Vadel

Au Musée Nicéphore Niépce du 12 février au 15 mai 2011

Eliane de Larminat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5374>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Eliane de Larminat, « Le paysage dans la photographie contemporaine et dans la collection Lamarche-Vadel », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 04 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5374>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le paysage dans la photographie contemporaine et dans la collection Lamarche-Vadel

Au Musée Nicéphore Niépce du 12 février au 15 mai 2011

Eliane de Larminat

- 1 « BLV 4, conversations entre œuvres » (commissariat Sonia Floriant) et « Nouvelles frontières, le paysage dans la photographie contemporaine » (commissariat François Cheval), du 12 février au 15 mai 2011 au Musée Nicéphore Niépce.
- 2 Depuis que la collection photographique de Bernard Lamarche-Vadel y a été déposée en 2003, le musée Nicéphore Niépce s'est attaché à mettre en valeur ce fonds par des expositions intitulées [BLV]. Dans [BLV 4], ce sont trois « conversations entre œuvres » qui ont été proposées du 12 février au 15 mai 2011. Simultanément, et à l'autre extrémité du premier étage du musée, a été présentée une « exposition-dossier » intitulée « Nouvelles frontières, le paysage dans la photographie contemporaine ».
- 3 L'ampleur de la sélection, bien que pertinente (Mario Giacomelli, Lewis Baltz, Claire Chevrier et Bertrand Meunier), justifie difficilement la qualification de « dossier » de cette seconde exposition d'une trentaine d'images, qui laisse sur sa faim le visiteur qui s'attendait à un panorama.
- 4 Et pourtant, si la synthèse semble lacunaire, c'est bien sur le mode d'un panorama que l'ensemble est conçu, comme en réponse à la première « conversation entre œuvres » présentée dans l'exposition [BLV]. Cette « conversation » met en effet en dialogue, par-dessus le temps mais au sein de la modernité, quelques pièces « historiques » de la collection (*Yosemite Valley* de Carleton Watkins, *The Steerage* d'Alfred Stieglitz) avec des œuvres contemporaines de la constitution de la collection, annoncées comme conceptuelles (des images de la série *San Quentin Point* de Lewis Baltz, une photographie documentant une marche d'Hamish Fulton), en passant par des images « documentaires » urbaines de Walker Evans, Berenice Abbott et William Klein, que l'on classerait moins facilement dans la catégorie du paysage si on les rencontrait isolément.

- 5 La collection Lamarche-Vadel fait une large part au paysage américain. Watkins et Stieglitz sont ici réunis à la manière de deux pionniers de la photographie (l'image de la foule dans *The Steerage* étant présentée comme une invention de la ville comme paysage), mais le propos n'est pas historique ; l'accrochage prend en effet le parti d'un dialogue des œuvres, dans une perspective moderniste qui décontextualise de manière assumée les œuvres « historiques » pour les arrimer à la modernité. Le rapprochement de ces images chronologiquement distantes tisse entre elles d'autres rapports : l'irruption de l'urbain comme phénomène de la modernité ; le passage d'un regard et d'une nature « vierges », à un paysage pénétré par la ville, puis devenu signe apocalyptique du séjour humain ; la tension entre art et document, rendue plus urgente par la découverte d'un paysage non seulement souillé mais déformé jusqu'à l'informe ; le passage du lac miroir de Watkins à des approches plus conceptuelles, qui remettent en cause la possibilité d'inscrire le paysage dans une seule image (ce dont témoigne le choix de présenter une série de Baltz¹), voire dans une image tout court : chez Fulton, l'image ne sert qu'à évoquer la seule véritable inscription, celle du marcheur dans le paysage.
- 6 De toutes ces tensions et évolutions, Lewis Baltz, auquel Lamarche-Vadel a consacré un livre en 1993², apparaît comme le catalyseur. C'est donc tout naturellement que son oeuvre fait la transition entre la première salle et, à l'autre bout de l'étage, l'exposition « Nouvelles frontières » (qui comprend six de ses images, également tirées du fonds Lamarche-Vadel). Il en est aussi la clé ; les seuls photographes dont les oeuvres sont accrochées sur le même mur, selon un principe d'alternance, sont Lewis Baltz et Claire Chevrier. Aux décharges de Baltz répondent les vues surplombantes de périphéries urbaines égyptiennes de Chevrier. Mais surtout, Baltz l'Américain devient un point d'articulation entre l'oeuvre de Mario Giacomelli et celle des deux Français partis explorer de nouvelles frontières à l'Est, en Égypte, en Inde, en Chine.
- 7 Les images de Giacomelli qui sont montrées (tirées des séries *Presa di coscienza sulla natura*³ et *La buona terra*) sont celles, bien connues, des champs des Marches creusés et recreusés de sillons, vus d'avion – un dispositif qui annonce l'*earth art*. Dans ces images sans perspectives, presque abstraites, qui ressemblent à des eaux-fortes, en format portrait aussi bien que paysage, la terre est palimpseste, signe du labeur humain. En regard est accrochée une image de Bertrand Meunier (d'ailleurs choisie pour illustrer l'exposition). Elle est divisée en deux parties égales, ciel blanchâtre et terre nue, par un horizon invisible où un village disparaît (ou apparaît ?) dans le brouillard. Entre la terre de Giacomelli et celle de Meunier, il y a en fait les décharges de Baltz, dont les premiers plans se détachent, avec une netteté cruelle, de la fumée qui menace l'image comme le monde. Le *no man's land* de Baltz (à propos duquel Lamarche-Vadel a même parlé d'un point de vue de chien⁴) permet de passer de la terre humanisée de Giacomelli au paysage anthropisé photographié par Meunier et Chevrier.
- 8 En effet, plus encore que la couleur ou le grand format (qui malgré le sujet ne versent pas dans l'exotisme), ce qui apparaît dans le paysage contemporain c'est la présence directe de l'homme. Giacomelli et Baltz montraient les traces de l'homme ; Chevrier et Meunier en montrent l'habitat. Meunier va jusqu'à travailler le paysage chinois contemporain, suivant un code occidental, comme fond d'une figure, dans des portraits en format paysage ; les arrière-plans y sont à la fois décor d'une scène et témoins d'une situation environnementale.
- 9 Dans le paysage photographique de Chevrier et Meunier, ce qui est représenté est en effet le paysage mondialisé, dans sa réalité urbaine et environnementale. Les images de

Meunier, qui disent la fin des paysans chinois, sont toujours clivées, que ce soit en deux plans superposés, ou entre figure et fond. On y lit une aliénation, mais aussi comme la tentative d'imposer un ordre qui endiguerait l'environnement pollué, mélangé, impur. La disparition du paysage pur prend chez Chevrier la forme d'un milieu hybride, à la fois urbain et naturel⁵. La nature s'imisce dans l'urbain ; ce paysage n'est pas pour autant chaotique, il présente une structure propre qui est comme une version analysable du *self-structured land* visé par Baltz⁶.

- 10 Baltz apparaît donc comme un passeur entre une photographie que l'on peut considérer comme historique, maintenant qu'elle fait partie d'une collection achevée, et une photographie véritablement contemporaine. François Cheval, conservateur du musée, insiste dans sa présentation de l'exposition « Nouvelles frontières » sur le caractère dévasté du paysage contemporain. Cette exposition d'images contemporaines prolonge donc le propos de la « conversation entre œuvres », qui était structurée par l'opposition entre deux visions de la Californie : la pureté d'un lac-miroir avec Watkins, et une décharge avec Baltz.
- 11 La partie « conversation » pose ainsi les bases formelles et historiques des thèmes abordés dans la partie « dossier », avec une cohérence qui compense dans une certaine mesure le caractère lacunaire du deuxième volet. Le diptyque présenté ici, bien que n'étant pas formellement établi au musée, n'en semble pas moins être l'unité d'articulation d'un propos esthétique et historique qui fait de Lewis Baltz l'origine essentielle de la photographie de paysage contemporaine.



Bertrand Meunier

Paysans ordinaires

2006

© Bertrand Meunier / Tendance Floue



Bertrand Meunier

Paysans ordinaires

2006

© Bertrand Meunier / Tendance Floue

NOTES

1. « Photographs apprehend the surfaces of a world fixed in time and viewpoint, specific surfaces whose literalness and immediacy make it difficult to extrapolate accurate and reasonable generalizations about the world that exists outside the borders of the photograph. Which is only to say that photographs, taken individually, have very limited powers to define the world. [...] My own solution to the problem of the veracity of photographs is to make the series, not the single image, the unit of work. » Lewis Baltz, dans *Landscape : Theory*, New York, Lustrum Press, 1980, 26.
2. Bernard Lamarche-Vadel, *Lewis Baltz*, Paris, La Différence, 1993.
3. http://www.mariogiacomelli.it/75_presa.html
4. « À voir, oui, ces photographies le sont, mais dans des devenirs contenus par le regard, flairer, fouir, gratter, manger, boire, arracher, se vautrer, musarder, survoler, se cacher, expulser. » Lamarche-Vadel, *op. cit.*, 29.
5. <http://www.clairechevrier.net/> Voir en particulier les sections « limites », « paysage miniature » et « paysage-ville ».
6. « The land was a visible record of its use. This residue was an implicit order which was neither pictorial nor non-pictorial. As a photographic subject it was self-structured. » Lewis Baltz, *op. cit.*, 26.

INDEX

Thèmes : Trans'Arts